

# Theseus ohne Minotauros?

Der Zweikampf auf dem Klitias-Krater

Lukas C. Bossert

Humboldt-Universität zu Berlin

DER Kampf zwischen Theseus und dem Minotauros ist in literarischen Quellen der Antike von der archaischen und klassischen bis in die hellenistische Zeit zahlreich überliefert.<sup>1</sup> Der Plot lässt sich aufs Wesentliche reduziert wie folgt skizzieren: Der junge attische Königssohn Theseus führt eine Schar Jungen und Mädchen von Athen nach Kreta an, die dort als Tribut für einen alten Frevel dem im Labyrinth hausenden Minotauros gezollt werden müssen. Auf der Insel angekommen, überreicht die kretische Königstochter Ariadne ihm ein Wollknäuel mit dessen Hilfe er nach der Tötung des Stiermenschen den Weg aus dem Labyrinth findet. Nachdem er sich, die Jünglinge und Mädchen gerettet hatte, sticht er mit ihnen und Ariadne in See und gelangt mit einem Abstecher auf Delos zur Heimatstadt Athen, wo er anschließend selbst König wird.

Aber welche Bestandteile des Mythos sind bereits im 7./6 Jh. greifbar? In den Epen Homers ist der Zweikampf zwischen Theseus und Minotauros nicht explizit verarbeitet, im elften Buch der *Odyssee* wird Theseus nur beiläufig erwähnt:

Φαίδρην τε Πρόκριν τε ἶδον καλὴν τ' Ἀριάδην  
κούρην Μίνωος ὀλοόφρονος, ἣν ποτε Θησεὺς  
ἐκ Κρήτης ἐς γουνὸν Ἀθηναίων ἱεράων

Der Beitrag ist die erweiterte, um Fußnoten ergänzte, deutsche Fassung des Konferenzvortrages *Theseus and the threat of the Minotaur*. Für Anmerkungen und Hinweise danke ich besonders Christoph Klose. Der kürzlich erschienene Sammelband von Shapiro et al. 2013 konnte nicht mehr berücksichtigt werden. Es sei jedoch für den relevanten Beitrag von den Hoff 2013 auf die deutsche Fassung von den Hoff 2005 hingewiesen. Alle antiken Jahreszahlen im Text beziehen sich – sofern nicht anders gekennzeichnet – auf die Epoche vor der christlichen Zeitenwende.

<sup>1</sup>Die weitreichende Komplexität des Mythos ist dennoch erst mit den Schriften kaiserzeitlicher Mythographen greifbar: Apollod. *Epit.* 1.7–11; Diod. Sic. IV 61; Plut. *Thes.* 17–23; Hyg. *Fab.* 41–43; Catull. LXIV 50–264; Ov. *Met.* VIII 169–182, *Pont.* X. Vgl. Brommer 1982a, 35–37; Gantz 1993, 262–265; Szufnar 1995, 10–19; Servadei 2005, 92–94.

ἦγε μὲν, οὐδ' ἀπόνητο: πάρος δέ μιν Ἄρτεμις ἔκτα  
 325 Δίη ἐν ἀμφιρύτῃ Διονύσου μαρτυρίῃσιν  
 Μαῖράν τε Κλυμένην τε ἶδον στυγερὴν τ' Ἐριφύλην,  
 ἣ χρυσὸν φίλου ἀνδρὸς ἐδέξατο τιμήντα.<sup>2</sup>

Theseus führt die Tochter des Minos aus Kreta zu den heiligen Böden Athens, lässt sie dennoch zurück. Jegliche Gründe für die vorangegangene Reise des Theseus und für die einst intendierte Mitnahme Ariadnes nach Athen werden verschwiegen, müssen den antiken Hörern und Lesern bekannt gewesen sein. Das hybride Wesen wird nicht erwähnt.<sup>3</sup> Bakchylides<sup>4</sup> berichtet in der 17. Ode (um 490) von den Ereignissen auf dem Weg nach Kreta, und in einem späteren Scholion zur zitierten *Odyssee*-Passage liefert Pherekydes in der ersten Hälfte des 5. Jhs. die fehlenden Bausteine für ein abgerundetes Bild des Geschehens auf Kreta:

Θησεὺς ὁ Αἰγέως λαχὼν μετὰ τῶν ἡιθέων εἰς Κρήτην πλεῖ τῶι Μινωταύρῳ παρατε  
 θησόμενος πρὸς ἀναίρεσιν. ἀφικομένου δὲ αὐτοῦ ἐρωτικῶς πρὸς αὐτὸν διατεθεῖσα  
 ἡ τοῦ Μίνωος θυγάτηρ Ἀριάδνη δίδωσιν ἀγαθίδα μίτου, λαβοῦσα παρὰ Δαϊδάλου  
 τοῦ τέκτονος, καὶ διδάσκει αὐτόν, ἐπειδὴν εἰσέλθῃ, τὴν ἀρχὴν τῆς ἀγαθίδος ἐκδῆσαι  
 περὶ τὸν ζυγὸν τῆς ἄνω θύρας καὶ ἀνελίσσοντα ἰέναι μέχρις ἂν ἀφίκηται εἰς τὸν  
 μυχόν, καὶ ἔαν αὐτὸν καθεύδοντα μάρψῃ, κρατήσαντα τῶν τριχῶν τῆς κεφαλῆς τῶι  
 Ποσειδῶνι θῆσαι, καὶ ἀπιέναι ὀπίσω ἀνελίσσοντα τὴν ἀγαθίδα.<sup>5</sup>

Das Fragment beinhaltet alle Grundelemente der mythologischen Episode: Den Kampf mit dem Minotauros (τῶι Μινωταύρῳ ... πρὸς ἀναίρεσιν), Ariadnes Motivation (ἐρωτικῶς πρὸς αὐτόν) und ihre Gabe (δίδωσιν ἀγαθίδα μίτου) verbunden mit der Anweisung, wie das Garn für eine glückliche Rückkehr aus dem Labyrinth zu benutzen sei (ἀπιέναι ὀπίσω ἀνελίσσοντα τὴν ἀγαθίδα).<sup>6</sup> Es ist für die literarische Untersuchung unerheblich, mit welchen Waffen der Minotauros schlussendlich zur Strecke gebracht wird, dies ist ohnehin erst in späteren Textquellen zu fassen.<sup>7</sup> Wichtiger ist die Erkenntnis, dass zwar einerseits die Tötung des Monsters Anlass und Höhepunkt der Kreta-Fahrt ist, wobei die Gründe erst von späteren Autoren nachgeliefert werden, andererseits die Tötung nur einen notwendigen Sieg darstellen kann: Der Bau, in dem das Ungeheuer hauste, verschlang Ankömmlinge in seinen Räumen und ließ sie unrettbar zugrunde gehen, selbst wenn man nicht auf den Minotauros gestoßen war.<sup>8</sup> Der kretischen Königstochter war dies bewusst, sie hätte ansonsten Theseus nicht mit Wollknäuel und entsprechender ‚Bedienungsanleitung‘ ausgestattet. Erst dadurch erfährt die Minotaurosepisode einen glücklichen Ausgang. Seit dem 5. Jh. ist folglich der Zweikampf, im Sinne der Tötung

<sup>2</sup>Hom. *Od.* XI 321–327.

<sup>3</sup>In einem Fragment der griechischen Dichterin Sappho (206 LP) ist der Kampf zwischen Theseus und seinem Antagonisten, sowie das damit verknüpfte Schicksal der athenischen Jungen und Mädchen, festgehalten.

<sup>4</sup>Vgl. Maehler 1997, 167–170; Maehler und Láda 2006. Zur Datierung Hose 1995, 307–311.

<sup>5</sup>Pherekydes FGrHist 3 F 148 (Schol. Hom. *Od.* XI 322).

<sup>6</sup>Maehler fasst den Grundbestand des Mythos weiter und stellt folgende drei Elemente fest: 1. Kretafahrt und Minotaurostötung; 2. Zeichnung des Minos als böser Herrscher, 3. Theseus' Intention, Ariadne nach Athen mitzunehmen, zu der es nicht kommt (vgl. Maehler und Láda 2006, 19–20).

<sup>7</sup>Mit bloßen Händen bei Apollod. *Epit.* 1.9; Hellanikos 4 F 164; Plut. *Thes.* 17.3; mit einer Keule in Ov. *Pont.* X 101–102.

<sup>8</sup>Die Verbindung von Labyrinth und Minotauros ist eindrücklich auf den beiden Seiten einer Silbermünze aus Knossos um 425–400 dargestellt (vgl. Woodford 1992, 575 Nr. 574–575). Schefold sieht im Labyrinth ein uraltes Jenseitssymbol (vgl. Schefold 1993, 114–115 ebenso in Herter 1973, 1094–1095). Zum Labyrinth im mythologischen Kontext s. Reinhardt 2011, 60 mit Anm. 239 beziehungsweise in Bezug zum ‚Geranos-Tanz‘ in Marcel 1983.

des Minotauros durch Theseus literarisch greifbar und aufs Engste mit der Rettung aus dem Labyrinth in Form des Wollknäuels verbunden.

Es ist merkwürdig, dass Pherekydes in seinem Kommentar zur *Odyssee*-Stelle den Schwerpunkt auf die ausführliche und detaillierte Schilderung der Wollknäuel-Weitergabe legt und den Kampf zwischen Theseus und dem Minotauros eher beiläufig erwähnt. Ist dies als Wertung zu verstehen, dass es im Mythos auf die Rettung aus dem Labyrinth ankommt und nicht auf den Zweikampf? Oder ist die Gewichtung so zu verstehen, dass gerade die Rettung aus dem Labyrinth zu Beginn des 5. Jhs. dem Leser nicht klar war und Pherekydes deshalb an der *Odyssee*-Stelle die Erklärung nachlieferte und nicht näher auf den Kampf einging, da er zu seiner Zeit allgemein bekannt war? Die Suche nach den ikonographischen Quellen des Mythos könnte bei der Beantwortung dieser Frage ein Beitrag leisten.

\* \* \*

## Die Ikonographie des Gewaltaktes

Der Kampf zwischen dem Heros Theseus und dem Minotauros ist nach dem Zweikampf des Herakles mit dem Löwen das beliebteste Bildthema attischer Vasenmaler im 6. Jh.<sup>9</sup> Die früheste gesicherte Darstellung des Mythos ist auf dem Hals eines kykladischen Reliefpithos greifbar.<sup>10</sup> In einem zweireihigen Bildfeld halten im oberen Abschnitt in einer nach rechts gerichteten, abwechselnden Anordnung zwei Frauen und zwei Männer, die sich anhand ihrer eindeutigen Bekleidung unterscheiden, sich mit einer Hand an einem deutlich eingeritzten Band fest, während die andere Hand am erhobenen Arm einen Stein umgreift. Im unteren Abschnitt sind eine männliche und eine weibliche Person gezeigt, die nach links gerichtet mit erhobenen Arm einem nach rechts gewandtem vierbeinigen Wesen gegenüberstehen.

Die Deutung des Bildes ist eindeutig: Theseus steht dem Minotauros gegenüber und wird von Steine werfenden Jungen und Mädchen im Kampf unterstützt.<sup>11</sup> Das Relief zeigt das hybride Wesen mit einem vierbeinigen Tierkörper, menschlichem Kopf (das nach hinten fallende Haar ist mit einem Stierkopf unvereinbar) und aufgesetzten Hörnern. So ungewöhnlich diese Darstellung mit Blick auf die spätere Ikonographie empfunden wird, ist sie ein Hinweis darauf, dass im zweiten Viertel des 7. Jhs. noch keine allgemein gültige Bildtradition vorhanden war, auf die der Töpfer hätte zurückgreifen können.<sup>12</sup> Obgleich der Töpfer eine in der Ikonographie singuläre Gestaltung des Minotauros vornimmt, kannte er die mit dem Mythos verbundenen Grundelemente: Theseus kommt mit athenischen Jungen und Mädchen nach Kreta, die ihn hier im Kampf sogar aktiv unterstützen. Obwohl deren Anzahl von den späteren kanonischen sieben Paaren abweicht, ist dies nicht einer bewussten Mythenvariation geschuldet, als vielmehr der engen Begrenzung des Bildfelds zuzurechnen.

<sup>9</sup>Vgl. Brommer 1956, 133–144; Scheibler 1987, 91; von den Hoff 2001, 76–77; Servadei 2005, 94–118.

<sup>10</sup>Reliefpithos aus Böotien, 153 cm, Basel, Antikenmuseum Inv. Kä 601, ca. 670–650. [Verlinkte Abbildung](#).

<sup>11</sup>Vgl. Brommer 1982a, 38; Caskey 1976, 30; Woodford 1992, 576–577 No. 533; Gantz 1993, 265; Schefold 1993, 116–117.

<sup>12</sup>In der antiken Literatur wird der Minotauros lediglich als Mischwesen – halb Mensch, halb Tier – bezeichnet, ohne eine genauere Beschreibung zu geben (vgl. Brommer 1982a, 35). Schefold führt die Gestalt des Stiermenschen auf orientalische Vorbilder zurück und auf den Wunsch des Töpfers, mit dieser Konstellation eine mächtiger wirkende Form zu schaffen (vgl. Schefold 1993, 117).

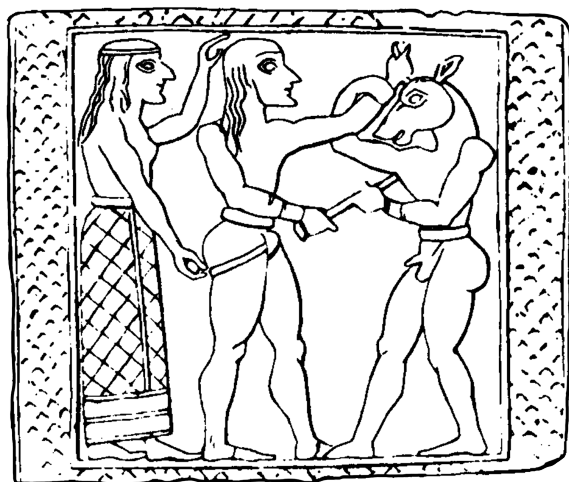


Abb. 1: Goldreliefplättchen in Umzeichnung. Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung Inv. GI 333, ca. 675–650. Abbildung aus: Furtwängler 1912, Taf. 3.

Die andere Grundkomponente ist die Darstellung des Fadens, der vor dem Monster auf dem Boden endet. Er muss folglich ein fester Bestandteil des Mythos gewesen sein. Dennoch bleiben Fragen offen: Von wem ist der Faden und wo ist Ariadne zu verorten, direkt hinter Theseus oder an der ersten linken Position im oberen Register?<sup>13</sup>

Ein korinthisches Goldreliefplättchen (Abb. 1) zeigt zeitgleich den Mythos in stark komprimierter Form: Die hintereinander gereihten Personen am linken Rand des Bildfeldes sind als Ariadne und Theseus und das Wesen mit Stierkopf als Minotauros zu entschlüsseln.<sup>14</sup> Der Künstler reduziert den Mythos auf seine wesentlichsten Bestandteile: Die Tötung des Monsters und die Unterstützung des Helden durch Ariadne – glaubt man Frank Brommer und Karl Schefold, hält die Königstochter in ihrer gesenkten rechten Hand das Wollknäuel. Obwohl kein Labyrinth angedeutet ist, wird es mit dem Faden implizit dem Betrachter vor Augen geführt und der doppelte Sieg, über den Minotauros und über das Labyrinth, auf kleinstem Raum vermittelt. Schildbandverzierungen aus dem Heiligtum in Olympia<sup>15</sup> vom ausgehenden 7. Jh. beziehungsweise aus der Mitte des 6. Jhs. zeigen ein sehr ähnliches Bild.<sup>16</sup> Obwohl wiederum Inschriften fehlen, ist die Zuordnung der Figuren aufgrund ikonographischer Konstanz eindeutig: Theseus kämpft mit gezücktem Schwert von links gegen den von rechts kommenden Minotauros. Dieser steht in breiter Schrittstellung, wobei sein Knie den Boden berührt oder nur eingeknickt dargestellt ist. Einen Arm hält er gegen Theseus gestreckt und versucht entweder dessen Angriff zu parieren, indem er dessen linken Arm umschließt, oder ihn auf Abstand zu halten, indem er die Hand gegen die Hüfte des Theseus führt.<sup>17</sup> Theseus hingegen führt in der einen Hand die Waffe gegen das Ungeheuer und hält mit der anderen Hand das Stierwesen an seinem Horn fest und zieht den Kopf nach unten.<sup>18</sup>

Auf den Schildbändern (und auf dem Goldreliefplättchen) zeigt sich, dass der Zweikampf noch nicht in seinem Höhepunkt (die Tötung des Minotauros) gezeigt ist – Theseus hat sein Schwert noch nicht in den Gegner gestoßen – entsprechend der Kampf zu Gunsten des Atheners auszugehen scheint. Der Sieg des attischen Königssohnes ist in der

Auf den Schildbändern (und auf dem Goldreliefplättchen) zeigt sich, dass der Zweikampf noch nicht in seinem Höhepunkt (die Tötung des Minotauros) gezeigt ist – Theseus hat sein Schwert noch nicht in den Gegner gestoßen – entsprechend der Kampf zu Gunsten des Atheners auszugehen scheint. Der Sieg des attischen Königssohnes ist in der

<sup>13</sup> Gantz legt sich bei der Zuordnung nicht fest (s. Gantz 1993, 265) und Brommer verweist auf Schefold, der Ariadne in der Gestalt hinter Theseus angeblich vorgeschlagen habe (s. Brommer 1982a, 39). Dieser nimmt tatsächlich eine andere Zuweisung vor, wie aus seiner Beschreibung des Fadens hervorgeht: „Zu den Füßen des Minotauros erkennt man den Knäuel, und von hier geht der Faden aus, den alle halten, um aus dem Labyrinth den Rückweg zu finden. Der Anfang liegt fest in Ariadnes Hand.“ (Schefold 1993, 117). Damit kann nur die linke Position im oberen Register gemeint sein.

<sup>14</sup> Vgl. Brommer 1982a, 40; Schefold 1993, 118; Woodford 1992, 575 Nr. 516. Der Verzicht auf athenische Jünglinge und Mädchen scheint der geringen Größe des Bildträgers geschuldet zu sein.

<sup>15</sup> Abbildungen in Kunze 1950, Taf. 15.

<sup>16</sup> Vgl. Brommer 1982a, 40–45 Abb. 45 b–f; Woodford 1992, 575 Nr. 515; Gantz 1993, 266.

<sup>17</sup> Brommer interpretiert die Arm- und Handstellung als Bittgestus im Sinne eines Gnadengesuchs (vgl. Brommer 1982a, 40).

<sup>18</sup> Dies ist eine geläufige Ikonographie des Kampfes, bereits ein sizilianischer Stamnos um 650–640 weist sie auf: Neben den Hauptdarstellern sind hinter Theseus zwei weibliche Figuren gezeichnet, von denen man zumindest eine als Ariadne ansehen möchte (vgl. Schefold 1993, 117 Abb. 104; Woodford 1992, 575 Nr. 576).



Ikongraphie dennoch herauszulesen. Zwar befindet sich der in die Knie geknickte Minotaurus aufgrund seiner immensen Größe auf Augenhöhe des Theseus, aber dennoch ist das Monster als Unterlegener und in der defensiven Haltung gezeigt. Indem Theseus ihn am Horn packt, hat er die Macht über seinen Kopf und lenkt damit seine Bewegung. Die Szene spielt sich ab unmittelbar vor der Tötung des Minotaurus, in der Theseus gewaltsam das Schwert gegen den Hals des Monsters führen wird. Der Kampf ist auch hier unmittelbarer Bestandteil des Bildes, von den anderen Bestandteilen des Mythos (Kinder, Liebe von Ariadne, Wollknäuel) fehlt fast jede Spur. Nur einmal findet sich die kretische Königstochter auf einem Bildchen wieder: In verkleinerter Darstellung richtet sie sich gegen Theseus und hält ihm einen Siegeskranz entgegen.<sup>19</sup>

Es ist festzuhalten, dass die frühesten Bilder des Theseus-Abenteuers nicht aus Kreta oder gar Athen stammen, sondern ausschließlich von nicht-attischer Provenienz sind.<sup>20</sup> Die Darstellungen fokussieren auf die Gewaltdarstellung und nicht immer ist Ariadne Teil dieser Ikongraphie. Die Bilder belegen für die archaische Zeit eine weite Verbreitung des Mythos im Mittelmeerraum, auf die die attischen Vasenmaler zurückgreifen konnten. Wenn im Folgenden der Schritt zu den (attischen) Vasenbildern vollzogen wird, so kann dies nicht unter Einbezug des ganzen Œuvres geschehen. Vielmehr muss es in diesem Rahmen auf wenige exemplarische Darstellungen des Zweikampfes beschränkt sein: Trotz dieser Konzentration fällt auf, dass die Theseussage vom Kampf gegen den Minotaurus zwar die am zweithäufigsten dargestellte Heldensage überhaupt ist, aber erst ab dem zweiten Viertel des 6. Jhs. in Athen in der Kunst umgesetzt wird.

Teilt man die ikonographische Entwicklung des Kampfes auf Vasenbildern in Phasen ein, dann werden drei Entwicklungsstufen deutlich, wie sie Susanne Muth herausgearbeitet hat. Die frühe Phase von 560–530 ist mit ihren extremen Gewaltdarstellungen für diese Untersuchung besonders relevant und soll daher näher betrachtet werden.<sup>21</sup> Das Vasenbild einer attisch-schwarzfigurigen Bauchamphora in Paris spiegelt die Grundzüge dieser Phase wider.<sup>22</sup>

Zum zentrierten Zweikampf zwischen Theseus (links) und Minotaurus (rechts) sind auf jeder Seite je eine weibliche und männliche Figur abgebildet, deren Blick auf das aggressive Töten des Monsters gelenkt ist. Minotaurus wird hier nicht nur, wie bei den Schildbändern zwar unterlegen, aber noch nicht besiegt gezeigt, sondern als hoffnungs-

<sup>19</sup>Dies spielt aber vielmehr auf eine allegorische Siegesbekränzung an, als auf ein Wollknäuel oder gar einen leuchtenden Kranz. Kunze ist ein Befürworter dieser Interpretation, und verweist auf eine Textstelle bei Ps.-Eratosthenes (FGrH 457 F 19; s. Kunze 1950, 131–132), wohingegen sich Brommer deutlich dagegen ausspricht (s. Brommer 1982b, 74–77; vgl. Brommer 1982a, 44–45) und Herter bezweifelt, dass etwas anderes als ein Siegeskranz für die Interpretation gefunden werden kann (s. Herter 1973, 1112–1114).

<sup>20</sup>Dies zeigt die Durchsicht von knapp ein Dutzend Gemmen, die den Minotaurus-Kampf zeigen und deren frühestes Exemplar aus dem archaischen Zypern stammt. Sie zeigt in der Mitte Theseus in gewohnter Stellung mit dem Ergreifen des Horns des links dargestellten Minotaurus und zugestoßenem Schwert und links Ariadne (vgl. Brommer 1982a, 62 mit Abb. 68).

<sup>21</sup>Die zweite Phase (530/520 bis 500/490) ist von Unruhe geprägt: die Kategorie der Bilder, die einerseits den Kampf mit ungewissem Ende zeigen und andererseits ist das Monster in klar unterlegener Stellung gezeichnet. Die dritte Phase (5. Jh.) stellt die ‚Entmonsterung des Monsters‘ (Muth) in den Vordergrund und auf eine Darstellung des Tötens wird verzichtet (vgl. Muth 2004, 10–21).

<sup>22</sup>Attisch-schwarzfigurige Bauchamphora aus dem Kreis der E-Gruppe, um 550–540, Paris, Musée du Louvre; Abbildung in Muth 2004, Abb. 07. Dies ist eine verbreitete Darstellung wie auf einer schwarzfigurigen Halsamphora (um 550–540) in Malibu, Getty Museum, Inv. no. 85. AE. 376 zu erkennen ist (vgl. Woodford 1992, 575 Nr. 10).



**Abb. 2:** Schwarzfigurige Bandschale aus Vulci, ehem. Slg. Canino. H.: 18.70 cm, Dm.: 26.80 cm, ABV 160,2. 163,2. München, Antikensammlung Inv. 2243 / J. 333, um 550–540.  
Abbildung aus: Furtwängler et al. 1932, Taf. 32.

los verloren gekennzeichnet, wie das seinen Kopf durchbohrte Schwert kenntlich macht. Das aus seinem Hals heftig fließende Blut unterstreicht dies zusätzlich. Der Fokus dieser Phase gilt vornehmlich der Zeichnung eines starken Gegners, der nur mit dem Einsatz von extremer Gewalt besiegt werden kann und folglich in einer pointierten Polarisierung der Kontrahenten mündet.<sup>23</sup> Die Vasenmaler dieser Zeit zeigen den Höhepunkt des Sujets und blenden die Hilfe von Ariadne und den Beistand der Jünglinge vornehmlich aus: Allein der Gewaltakt ist entscheidend. Der an sich zum ikonographischen Repertoire des Mythos gehörende Faden der Ariadne scheint allmählich aus dem Bildfeld getilgt zu werden.<sup>24</sup>

Parallel zu dieser ikonographischen Entwicklung ist eine breiter angelegte Darstellung des Mythos möglich, wie die um 550–540 datierte ‚Kleinmeister-Schale‘ des Archikles und Glaukytes heute in München zeigt (Abb. 2).<sup>25</sup>

Im Zentrum des Frieses greift Theseus dem nach rechts fliehenden Minotaurus an sein Horn und hält ihn zurück, während er mit dem in der rechten Hand geführten Schwert die Tötung des Monsters sogleich ausführen wird. Links vom kämpfenden Paar steht Athena mit Lyra,<sup>26</sup> rechts des Kampfes streckt Ariadne Theseus das Wollknäuel entgegen, in der linken Hand umgreift sie einen Kranz und wird von ihrer Amme mit erhobenen Armen zurückgehalten. Ein Dutzend in Paaren angeordnete Jünglinge säumt das Geschehen und beteiligt sich mit Zurufen.

Wiederum sind die Kernelemente vorhanden: Wollknäuel, Zweikampf und sogar eine Schar von Jünglingen, die zwar nicht der kanonischen Anzahl von sieben Paaren entspricht, dennoch als diese angesehen werden darf. Wiederum ist es der Zweikampf, der hier prominent in die Mitte der Schale und in das Zentrum des Geschehens platziert wird.

<sup>23</sup>Vgl. Muth 2004, 11–12.

<sup>24</sup>Die bildliche Darstellung des Fadens nimmt stetig ab, bis er schließlich im 5. und 4. Jh. nicht mehr vorkommt (vgl. Brommer 1982b, 69–74; Brommer 1982a, 44).

<sup>25</sup>s. Neils 1994, 940–941 Nr. 233\*; Vgl. Gantz 1993, 267; Rebillard 1992. Zu den Inschriften s. Gerleigner 2011, 4–5.

<sup>26</sup>Dass die Lyra kein Attribut der Göttin sein kann, hat Robert festgestellt und sieht darin eine Vorwegnahme des Reigentanzes, den Theseus auf Delos aufführen wird (s. Robert 1919, 37–39; vgl. Brommer 1982b, 77–78). Obwohl Athena nie aktiv in den Kampf eingreift, soll sie mit ihrem Beistand für seinen Sieg gesorgt haben (vgl. Brommer 1982b, 83–84).

Es zeigt sich, dass sich die Vasenmaler die Beziehung Ariadnes zu Theseus bildlich schwer umzusetzen vermögen. Oder ist Motivation Theseus zu helfen implizit mit der Darbietung des Wollknäuels ausgedrückt, welches Resultat und Ausdruck ihrer Liebe wird? Dasselbe Motiv fand auf drei Hauptfiguren beschränkt auf einer wenig älteren Hydria Verwendung (Abb. 3): Ariadne hält in ihrer rechten Hand das Wollknäuel, das sie wie bei der ‚Baseler Reliefamphora‘ bis zu den Füßen des Minotauros ausrollt, der von Theseus an einem Horn gepackt und mit einem Schwertstich zu Boden gebracht wird. Trotz einer derartigen Reduzierung an Personen ist der Mythos in seiner Grundkonstellation ausreichend dargestellt (Abb. 4): Cecil Smith ging daher nur von einer Dreiergruppe für die frühen Darstellungen des Mythos,<sup>27</sup> was aber mit den aufgereihten Jünglingen und Mädchen auf der ‚Baseler Reliefamphora‘ widerlegt ist.



Abb. 3: Hydria, aus Vulci, London, British Museum Inv. H228, 1. Drittel 6. Jh.  
Abbildung aus: Smith 1894, Abb. 1.

Nicht nur die Darstellung des Kampfes ist höchst interessant, auch die im Fries darunter gemalte Anordnung von fünf förmlich ineinander verschlungenen weiblichen Personen.<sup>28</sup> Der sie anführende Lyraspieler wird unter Rückgriff auf eine Plutarch-Passage als Theseus gedeutet (Abb. 5):

ἐκ δὲ τῆς Κρήτης ἀποπλέων εἰς Δῆλον κατέσχε: καὶ τῷ θεῷ θύσας καὶ ἀναθεῖς τὸ ἀφροδίσιον ὃ παρὰ τῆς Ἀριάδνης ἔλαβεν, ἐχόρευσε μετὰ τῶν ἡϊθέων χορείαν ἣν ἔτι νῦν ἐπιτελεῖν Δηλίους λέγουσι, μίμημα τῶν ἐν τῷ Λαβυρίνθῳ περιόδων καὶ διεξόδων, ἔν τινι ῥυθμῷ παραλλάξεις καὶ ἀνελίσξεις ἔχοντι γιγνομένην. καλεῖται δὲ τὸ γένος τοῦτο τῆς χορείας ὑπὸ Δηλίων γέρανος, ὡς ἱστορεῖ Δικαίάρχος.<sup>29</sup>

Obwohl mit dieser Schriftquelle eine Verschiebung des Ortes des Geschehens vorgenommen wird und die Aufführung des Tanzes auf Delos stattfindet, ist der untere Fries dennoch aufs Engste mit dem Mythos der Tötung des Minotauros (auf Kreta) verbunden, vor

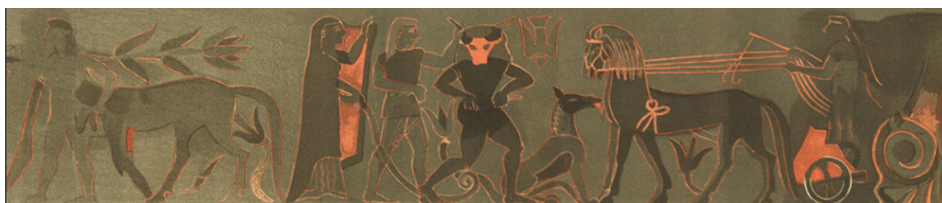


Abb. 4: Bildfriese auf der Hydria aus Vulci, Kampfszene: Theseus, Minotauros und Ariadne.  
Abbildung aus: Smith 1894, Abb. 5.

<sup>27</sup> Vgl. Smith 1894, 208–211.

<sup>28</sup> Die Deutung als Frauen rührt daher, dass sie wie Ariadne, die zusätzlich einen Himation trägt, im oberen Fries einen langen Chiton tragen und sich zur ersten Person, die ein kurzes Gewand trägt, unterscheiden (vgl. Smith 1894, 210–211).

<sup>29</sup> Plut. *Thes.* 22. Dazu von den Hoff 2004, 308–309.



Abb. 5: Bildfriese auf der Hydria aus Vulci, Kampfszene: Theseus, Minotauros und Ariadne.  
Abbildung aus: Smith 1894, Abb. 6.

allem wenn die Darstellung des sitzenden Hundes auf beiden Friesen als Verbindungselement interpretiert wird.<sup>30</sup> Der obere Fries zeigt den Kampf im Sinne des Kampfes und der untere den Tanz als Ausdruck der Rettung vor dem Ungeheuer. Oder anders ausgedrückt: Zum einen ein kanonischer Gewaltakt und zum anderen ein neuer gewaltfreier Ausschnitt des Mythos. Gäbe es die eindeutig zu entziffernde Tötung des Minotauros in Konstellation zu Theseus und Ariadne nicht, würde die Zuordnung des Tanzreigens Probleme bereiten, denn das Fehlen von Beischriften erschwert die Identifizierung der Darstellung. Es wurde deutlich, dass für die frühe Zeit Theseus mit zwei Aspekten in der Vasenmalerei vertreten ist: Erstens, die Beziehung zu Ariadne, die jedoch nie explizit und immer im Kontext des Gewaltaktes dargestellt wurde, und zweitens der bei weitem dominierende Kampf mit dem Minotauros.<sup>31</sup>

\* \* \*

#### Theseus ohne Minotauros. Ein degradiert Held?

Welche Schwerpunktverlagerung findet statt, da der Protagonist ohne seinen gewohnten Gegner das Parkett heroischer Taten betritt? Und welche neue Aussage erhält das Bild mit dem (alleinigen?) Protagonisten Theseus? Viele Fragen. Anhand des Lippenfries B auf der ‚François-Vase‘ (Abb. 6) sollen Antworten gefunden werden. Trotz einer unübersichtlich wirkenden großen Personenanzahl lässt sich der Fries in drei Abschnitte einteilen: Den Mittelteil bestimmt eine geordnete Reihung von Männern und Frauen (B), die alle namentlich gekennzeichnet sind, und das rechte Ende des Frieses bespielt eine Dreiergruppe (C) (Abb. 7); Das linke Bildfeld ziert ein Schiff mit Mannschaft (A) (Abb. 8).<sup>32</sup>

Dicht gedrängt malte Klitias die Schiffsbesatzung mit wilden Gesten, die einerseits als Trauer, andererseits als Freude interpretiert wurden. Es ist bemerkenswert wie der Maler die Crew, bestehend aus 18 Personen an Bord und einen im Wasser, konfus agierend inszenierte. Die Hektik im Bild wird dadurch erzeugt, da das Auge des Betrachters kaum eine wiederkehrende Systematik in der Betrachtung der Besatzung findet. Da Klitias die Schiffsbesatzung ohne Namensbeischriften gemalt hat, werden die Personen mit einer eigenen systematischen Nomenklatur versehen (Abb. 8).

<sup>30</sup> Vgl. Smith 1894, 211.

<sup>31</sup> Vgl. Schefold 1993, 260.

<sup>32</sup> Isler-Kerényi teilt den Fries lediglich in die zwei Einheiten, „die Reihe der abwechselnd männlichen und weiblichen jungen Leute und das Schiff.“ (Isler-Kerényi 1997, 527). Dass die drei Personen sich nicht mit den jungen Leuten in einer Gruppe zusammenziehen lassen, wird noch zu sehen sein. Neils vermag zwar drei Gruppen zu erkennen, trennt diese jedoch chronologisch und räumlich von einander ab (vgl. Neils 1987, 27).



Die Personen A5 und A6 sind in einer einheitlichen Geste gezeichnet, alle weiteren Personenpaarungen kontrastieren sich. Entweder schauen sie ianuskopfähnlich in verschiedene Richtungen (A7. A8; A15. A16) oder unterstreichen die unterschiedlichen Blickrichtungen mit divergierenden Armhaltungen (A9. A10).

Nicht einmal das paarweise Auftreten wird konsequent durchgezogen: Abgesehen vom Steuermann (A19) ob seiner Funktion notwendigerweise eine Einzelfigur darstellt, sind noch drei weitere Besatzungsmitglieder ohne Partner: Die Figuren A12 und A17 bilden zwar einen Konnex, indem sie mit den Händen aufeinander verweisen, unterscheiden sich in der Kleidung voneinander. Ebenso ist auch kein weiterer Schwimmer (A18) erhalten. Weitere Gegenüberstellungen betreffen die Position der Besatzung (sitzend oder stehend), den unterschiedlichen Bartwuchs oder die Bekleidung selbst. Auf dem ansonsten detailliert gemalten Schiff – die Zeichnung des gesenkten Masts ist in der Vasenmalerei einzigartig<sup>33</sup> – erzeugt Klitias eine Stimmung, die man nicht allein ikonographisch bestimmen kann, sondern erst nach Betrachtung des gesamten Frieses einzuordnen vermag.

Die Schiffsbesatzung als Ganzes unterscheidet sich zudem signifikant gegenüber den anderen Bildfeldern in der Namensnennung, die offenbar bewusst unterlassen wurde. Dies ist ein markantes Befund, da Klitias fast alle anderen Figuren (und manchmal sogar Gegenstände!) auf dem Krater mit Namen versehen hat.<sup>34</sup>



**Abb. 7:** Detailaufnahme, Lippenfries B, Reigen der Jungen und Mädchen (B) und Theseus mit Ariadne und Amme (C).  
Abbildung aus: Furtwängler et al. 1904a, Taf. 13.



**Abb. 6:** Volutenkrater, „François-Vase“, H.: 66 cm, Dm.: 57 cm; Florenz, Museo Nazionale Archeologico Inv. 4209, um 570/565.  
Abbildung aus: Furtwängler et al. 1904a, Taf. 3.

<sup>33</sup> Vgl. Mannack 2002, 112.

<sup>34</sup> Obzwar verschiedene Namen des Steuermanns und des Ersten Offiziers in der Antike bekannt sind (Plut. *Thes.* 17, 6; vgl. Herter 1973, 1104), wurde trotz ihrer herausragenden Zeichnung darauf verzichtet. Zur Gegenüberstellung der gemalten, aber namenlosen Personen gegenüber den gesichtslosen, dafür namentlich erwähnten Handwerkern des Gefäßes spricht für sich, denn Giuliani kann einleuchtend darstellen, dass Klitias mit seinen Fähigkeiten Lesen, Schreiben und mythologischem Wissen dem Betrachter seine herausragende Stellung präsentiert (vgl. Giuliani 2003, 158). Gerleigner bestätigt Giulianis Interpretation (vgl. Gerleigner 2011, 3).



Abb. 8: Detailaufnahme, Lippenfries B, Schiffsbesatzung mit eigener Nomenklatur (A).  
Abbildung aus: Furtwängler et al. 1904a, Taf. 13.

Die Mittelgruppe (B) zeichnet sich nicht nur mit einer Namensbeischrift für jede Person aus,<sup>35</sup> sondern ebenso mit einem geordneten Auftreten, dessen Deutung in der Forschung zwischen dynamischem Tanz und archaischem Stillstand oszilliert.<sup>36</sup> Sieben Jungen halten sich mit sieben Mädchen abwechselnd an den Händen und folgen dem prächtig gekleideten Musiker, der den Zug durch die mit einem Plektron geschlagene Lyra anführt.<sup>37</sup> Die Beischrift gibt den μουσικός ἄνθρωπ als Theseus aus, der an prominenter Stelle auf dem Fries als χορηγός erscheint. Doch kann durch die Darstellung des Theseus das Treiben der Jünglingsschar nur bedingt als Tanz aufgefasst werden, denn Theseus ist ebenso Bestandteil des dritten Bildelements am rechten Friesrand (C). Dort hält die etwas kleiner gezeichnete Amme dem ankommenden Theseus ihre Hand grüßend entgegen und steht vor Ariadne, die ihm das Wollknäuel entgegenstreckt. Obwohl die Szene mit nur drei Figuren auskommt, ist sie nicht nur sehr aufschlussreich, sondern erstmal problematisch: Plutarch verortet den Reigentanz, den die Mittelgruppe (B) aufzuführen scheint, auf Delos als Siegestanz ob der Tötung des Minotaurus und ist nicht mit der rechten Gruppe (C) in Einklang zu bringen, da Ariadne erst das heilbringende Wollknäuel emporhebt und sie zudem bereits unterwegs auf Dia ausgesetzt wurde. Zur Erschließung dieser Schlüsselszene muss folglich die Lokalisierung und die zeitliche Einordnung begriffen werden.

\*\*\*

## Lokalisierung und zeitliche Einordnung des Bildfrieses

In der Forschung wurde die Lokalisierung und chronologische Abfolge zwar als Problem erkannt. Eine einheitliche Lösung dieser Fragen konnte jedoch nicht erzielt werden.<sup>38</sup> Bevorzugt wurden vermeintliche Mythen-Bilder auf Grundlage einer literarischen Überlie-

<sup>35</sup> CIG 8185b; Torelli 2007, 20; Wachter 1991, 88.

<sup>36</sup> Als Reigen in Mannack 2002, 112; Schefold 1993, 255; dagegen sprechen sich Hölscher und von den Hoff dafür aus, die die Anordnung auf archaische Darstellungskonventionen eines Kouros, beziehungsweise einer Kore zurückführen (vgl. Hölscher 1999, 28; von den Hoff 2005, 6–7). Kleine argumentiert daran anknüpfend, dass die unterschiedliche Schrittstellung der Reigentänzer kein gleiches Schrittmaß zulässt, was realiter nicht möglich sei: Ein Detail, das noch ein Relikt der spätgeometrischen Bildkunst sei, das unbedacht übernommen wurde. Die Jungen und Mädchen tanzten, obwohl noch keine Tanzgeschwindigkeit abgelesen werden könne (vgl. Kleine 2005, 46).

<sup>37</sup> Zu Theseus als χορηγός in Calame et al. 2001, 53–58.

<sup>38</sup> Gantz erkennt eine problematische Diskrepanz von Ort und Zeit, räumt dem Vasenmaler künstlerische Freiheit ein (s. Gantz 1993, 267–268). Giuliani behebt die Problematik (s. Giuliani 2003, 294–296), sodass kurz darauf von den Hoff nicht versteht, „weshalb darüber so lange diskutiert wurde“ (von den Hoff 2004, Nr. 78; von den Hoff 2005, 6 Zitat ebenda). Dennoch wird dies von Torelli nicht beachtet und beharrt weiterhin auf



ferung gedeutet, boten ja die Texte den vermeintlichen Schlüssel zur Erschließung eines Bildverständnisses. Wendet man diese Vorgehensweise auf den Lippenfries an, erklärt eine Passage aus dem *Delischen Hymnos* des Kallimachos das Geschehen:

δὴ τότε καὶ στεφάνοισι βαρύνεται ἱρὸν ἄγαλμα  
 Κύπριδος ἀρχαίης ἀριήκοον, ἣν ποτε Θησεὺς  
 εἶσατο σὺν παιδεσσιν, ὅτε Κρήτηθεν ἀνέπλει.  
 310 οἱ χαλεπὸν μύκημα καὶ ἄγριον υἷα φυγόντες  
 Πασιφάης καὶ γναπτὸν ἔδος σκολιοῦ λαβυρίνθου,  
 πότνια, σὸν περὶ βωμὸν ἐγειρομένου κιθαρισμοῦ  
 κύκλιον ὠρχήσαντο, χοροῦ δ' ἡγήσατο Θησεύς.<sup>39</sup>

Auf Delos führt Theseus mit seinen jungen Leuten einen Reigentanz auf, den er auf der Lyra begleitend anführt und sie zusammen die Windungen des Labyrinths nachahmen. Die Übereinstimmung des Geschehens von Vasenbild und Text schien evident, sodass man sich in der Interpretation des Bildes durch die Schriftquellen bestätigt sah. Zu leichtsinnig und oberflächlich wurde über die daraus resultierende Diskrepanz der Logik des Zeitverhältnisses hinweggesehen: Entsprechend der literarischen Überlieferung war Ariadne in Delos (Asteria) nicht mehr dabei, sie wurde bereits auf Naxos (Dia) ausgesetzt wie die kurze Passage aus der *Odysee* verdeutlicht.<sup>40</sup> Wie jedoch ist die antithetische Aufstellung von Ariadne zu verstehen, wenn sie sich der Tradition entsprechend nicht in den Tanz einreihet? Und wie sind die Präsenz der Amme, der Königstochter und des Wollknäuels zu erklären? Keines der vorgeschlagenen Erklärungsmodelle ist überzeugend.<sup>41</sup> Die Sichtweise, einen Tanz nach dem Zweikampf auf Delos zu verlegen, verunklart das Bild vielmehr, als dass es zu einer Lösung führen würde. Bleibt man dem Ort treu und verlagert den Tanz auf den Zeitpunkt direkt nach der Tötung des Monsters, so ist die Szene weiterhin auf Kreta zu verorten wie ein Scholion zum Wort χορόν im 18. Buch der *Ilias* anmerkt und vom Tanz des Hephaistos eine Parallele zu Theseus zieht:

ἐξελθὼν δὲ μετὰ τὸ νικῆσαι ὁ Θησεύς μετὰ τῶν ἡϊθέων καὶ παρθένων χορόν τοιοῦτον  
 ἔπλεκεν ἐν κύκλῳ τοῖς θεοῖς, ὅποια καὶ ἡ τοῦ λαβυρίνθου εἴσοδος τε καὶ ἔξοδος  
 ἐγεγόνει, ἥς δὴ χορείας τήν ἐμπειρίαν ὁ Δαίδαλος αὐτοῖς ὑποδείξας ἐποίησεν.<sup>42</sup>

Doch selbst die Verlagerung des Ortes löst die Fragezeichen nicht auf: Wie ist weiterhin das Verhalten der Schiffsbesatzung zu interpretieren? Ist es Freude über den glücklichen Ausgang und die Rettung der Kinder? Warum hält die Königstochter noch immer das aufgerollte Knäuel in der Hand? Oder gab Theseus ihr das Knäuel zurück, nachdem er beim Ausstieg aus dem Labyrinth den Faden sogleich wiederum ordentlich aufgerollt hatte?

Zu viele Fragen bleiben offen, als dass man sich mit dem Lösungsversuch zufrieden geben könnte. Das Knäuel in Ariadnes Hand ist hinreichendes Indiz, dass der vermeintliche Reigen vor dem Kampf zwischen Theseus und Minotauros auf Kreta stattfinden muss, da

der alten Interpretation, Theseus führe auf Delos einen Siegestanz auf (s. Torelli 2007, 19). Zur Diskussion Kreta oder Delos mit Einbezug älterer Literatur s. Shapiro 1991, 124, vgl. Servadei 2005, 97.

<sup>39</sup> Callim. *Hymn* IV 307–316. Ebenso bei Plut. *Thes.* 21.2 und Paus. IX 40.3.

<sup>40</sup> s. Anm. 2 auf Seite 2.

<sup>41</sup> Vgl. Giuliani 2003, 296 Anm. 294. Für Kleine stellen Ariadne und Amme für die Verortung auf Delos kein Problem dar (s. Kleine 2005, 47).

<sup>42</sup> Schol. Hom. *Il.* XVIII 590–591.

der Kampf von Theseus und Minotauros noch nicht stattgefunden hat: Dann ist der Reigen nicht der daraus resultierende Siegestanz. Der ‚Geranos-Tanz‘ als solcher passt nicht mehr zu diesem Zeit- und Bildverständnis. Die Schar der Jugendlichen – mit Ausnahme des ganz links hinzueilenden Φαίδιμος – befindet sich in einer Schrittstellung, die eine Dynamik nach rechts entwickelt und dort gipfelt, wo Theseus den Zug der Athener anführt. Die Gesten der Schiffsbesatzung sind demzufolge nicht Ausdruck der Freude. Die erhobenen Arme, das Hin und Her und das ziellos anmutende Treiben auf dem Schiff sind vielmehr im Sinne einer Trauergestik zu deuten. Sie bangen um Theseus und die Jüngling- und Mädchenschar, da deren Tod für diese noch unausweichlich scheint. Für die ersten zwei Möglichkeiten der Auslegung des Lippenfrieses (Tanz auf Delos beziehungsweise auf Kreta nach der Tötung des Minotauros) gibt es literarische Überlieferungen. Jedoch stehen diese nicht in Übereinstimmung mit dem Bildkomplex – zu viele Unklarheiten bleiben bestehen. Der traditionelle Ansatz, Bilder mithilfe eines literarisch übermittelten Wissens deuten zu wollen, geht folglich schief.<sup>43</sup> Die dritte Möglichkeit steht ohne literarische Überlieferung da, scheint dafür mit weniger Problemen behaftet zu sein.

Es bedarf eines anderen, bildimmanenten Lösungsversuches, der die Botschaft des Bildes zu deuten versteht. Wenn der Fokus auf Theseus und Ariadne gelegt wurde, wie die dynamische Entwicklung des Bildes vermuten lässt, bilden Schiffsbesatzung und Kinder lediglich ein starkes zusätzliches Argument für das Kreta-Abenteuer des Theseus? Wenn die Knaben und Mädchen nur als Chor fungieren, wozu bedürfen sie einer Namensbeschriftung? Bevor der Beantwortung dieser Fragen nachgegangen werden kann, muss beleuchtet werden, welchen Ursprungs die Motive der einzelnen Szenen sind, um sie mit der Umgestaltung des Klitias auf dem Krater verstehen zu können.

\* \* \*

#### Darstellung der Motive: Tradition oder Innovation?

Klitias hätte sich für die Gestaltung des Mündungsfrieses einer konventionellen Darstellung des Kreta-Abenteuers mit Tötung des Minotauros bedienen können, wie die Schale des Archikles und Glaukytes alle Elemente des Mythos beinhaltet. In der Tat folgte Klitias in gewisser Weise einer bekannten Ikonographie. Für die Schiffsdarstellung gab es bereits Ende des 8. Jhs. in Athen eine Bildformel, wie ein Dinos in London zeigt.<sup>44</sup> Die Deutung und Zuordnung der Szene mit einem am linken Rand gemalten Paar muss offen bleiben, denn nichts deutet auf einen eindeutigen Mythos hin. Zu sehr ließ man sich in der Forschung vom homerischen Epos leiten und stellte fälschlicherweise fest,

...daß wir hier die Entführung der Ariadne vor uns haben, die älteste Darstellung aus dem Theseusmythos und eine der äußerst seltenen mythologischen Szenen aus der Zeit des geometrischen Stils.<sup>45</sup>

Klitias folgte nicht sklavisch der bisherigen Schiffsikonographie, denn die Besatzung wird von ihrer Funktion als Ruderer enthoben und mit unterschiedlichen Gesten belebt.<sup>46</sup>

<sup>43</sup>Vgl. Reinhardt 2011, 306–314.

<sup>44</sup>Attischer Dinos, um 730–720, London, British Museum, Inv. no. 1899,2-19.1.

<sup>45</sup>Robert 1919, 38–39. Vgl. Giuliani 2003, 54–56.

<sup>46</sup>Isler-Kerényi deutet das Schiff anders, welches „in eindrücklicher Weise die auch sonst gut bezeugte Assoziation Meer/Schiff-Wein/Mischgefäß [*sic!* darstellt]. Da der Krater Wein enthalten sollte und man mit dem

Ähnlich verhält es sich beim vermeintlichen Reigentanz der Jünglinge, der rein ikonographisch gar nicht als solcher verstanden werden muss, wie ein Blick auf die ‚Baseler Reliefamphora‘ zeigt: Die Beinstellung der Jungen und Mädchen ist übereinstimmend und während die einen sich am Faden halten und sich aktiv am Kampf beteiligen, halten sich die Jünglinge auf der ‚François-Vase‘ an den Händen. Aber macht sie das bereits zu einer tanzenden Schar? Erst mit der Eingliederung von Theseus in diese Gruppe, der mit der Lyra die fehlende und eindeutige Komponente liefert, wird die Mittelgruppe zu einer Reigenschar. Selbst für die rechte Gruppe (C) dürfte Klitias auf ein bekanntes Bildschema zurückgreifen: Ariadne und Theseus in ihrer entgegengestellten Anordnung mit der Lyra evozieren den Vergleich mit einem Bildfeld eines gehämmerten Dreifußbeines aus Olympia um 620.<sup>47</sup> Links steht ein bärtiger Mann in der linken eine Leier haltend, die er einer gegenüberstehenden Frau überreicht, die ihrerseits mit der rechten Hand einen Kranz dem Mann entgegenstreckt, welchen er bereits ergriffen hat. Ohne die Personen auf dem kleinen Bildfeld als Theseus und Ariadne deuten zu können<sup>48</sup> – es fehlen entscheidende ikonographische und inschriftliche Hinweise – wird deutlich, dass es sich beide Male um eine Brautwerbung handelt.<sup>49</sup> Obwohl ein Kranz in Ariadnes Hand auf dem ‚Klitias-Krater‘ nicht zu sehen ist,<sup>50</sup> liefert Pausanias den literarischen Beweis in der Beschreibung der ‚Kypselos-Lade‘: Θησεὺς δὲ ἔχων λύραν καὶ παρ’ αὐτὸν Ἀριάδνη κατέχουσα ἔστι στέφανον.<sup>51</sup>

Dies ist jedoch nicht die einzige Übernahme eines Motivs für die Gruppe, denn die Präsenz der Amme bedarf noch einer Erklärung. Auf der wenig jüngeren Münchner Schale (Abb. 2) steht sie wild gestikulierend hinter Ariadne, als ob sie auf diese einreden wolle. Sie bildet „un contraste saisissant avec les compagnons de Thésée figés dans leur immobilité“ und freut sich über den Sieg des Königssohns über den Minotaurus, wie Laurence Rebillard ihren Ausspruch καλέ deutet.<sup>52</sup> Auf der François-Vase hingegen malte Klitias die Amme mit ausgestrecktem Arm und setzte sie in eine konträre Haltung zu Ariadne, die bereits bei der Ankunft des Theseus in Liebe zu ihm entbrannt sein muss und ihm, wie auf der Münchner Schale, das rettende Wollknäuel präsentiert.

Wein das Meer assoziierte, musste zum Krater ein Mythos als passend erscheinen, in welchem das Meer und das Reisen auf dem Meer eine Rolle spielen.“ (Isler-Kerényi 1997, 527).

<sup>47</sup> Abbildung in Schefold 1993, Abb. 109.

<sup>48</sup> Schefold nennt sicher für jedes Bildfeld des Dreifußes die Personen und die Situation: Dass das obere Feld ikonographisch mit der ‚Herrin der Tiere‘ übereinstimmt, ist nicht von der Hand zu weisen, dass es sich bei einem anderen Feld um die ‚Gesandtschaft an Achill‘ handelt, ist fragwürdig. Ist Achill dargestellt? Und wenn nur die drei Gesandten dargestellt wurden, wer ist Nestor, Aias, Odysseus? Wie steht die Person ganz rechts zu den zwei Männern auf der linken Seite? Problematischer ist die Deutung des unteren Bildes, welches Schefold mit ‚Achill tötet Troilos‘ beschrieben hat. Dass es sich um die Tötung eines Kindes auf einem Altar handeln dürfte, ist evident, trifft dies auch auf die Tötung des jungen Astyanax zu. Ob damit „Im Keim ...in der gedrängten, geradezu monumentalen Komposition der Reliefs auf dem Dreifußbein schon das reiche Schildern des Kleitias enthalten [ist]“ (Schefold 1993, 256), muss kritisch betrachtet werden.

Schefold findet jedoch noch weitere eindeutige Bildmotive: Auf einer kretischen Kanne aus Heraklion soll Theseus bereits im 7. Jh. um Ariadne geworben haben (Schefold 1993, Abb. 106) und ebenso auf einer tarantinischen Reliefpinax in Basel (Schefold 1993, Abb. 107). Die Gesten der dargestellten Personen sprechen vielmehr die Sprache eines sich Annäherns beziehungsweise Wiedersehens, als dass hier die Episode von Theseus und Ariadne gesehen werden kann.

<sup>49</sup> Vgl. Giuliani 2003, 154–156.

<sup>50</sup> Gantz gibt an, dass ihr Arm unterm Himation versteckt sei (s. Gantz 1993, 267).

<sup>51</sup> Paus. V 19.1. Zur Verbindung der ‚Kypselos-Lade‘ mit der François-Vase s. Shapiro 1990, 139–148.

<sup>52</sup> s. Rebillard 1992, 520–521 Zitat auf Seite 521.

Welche Konsequenz ergibt sich aus der Zusammensetzung des Frieses, wie Klitias ihn aus verschiedenen Bildmotiven konstruierte? Zeigt sich darin eine Konstruktion von Wirklichkeit,<sup>53</sup> die vor allem ein Produkt des Klitias selbst und keine Übertragung einer literarischen Tradition auf das Bild?<sup>54</sup>

\* \* \*

## Ein Potpourri an Motiven und dessen Folgen

Obwohl Theseus eine zentrale Figur des Mythos und des Bildfrieses ist, setzte Klitias ihn dennoch nicht in das Zentrum des Frieses, sodass sich die übrigen Personen um die Hauptfigur scharen, wie der Bildfries der kalydonischen Eberjagd aufgebaut ist. Der Maler entscheidet sich für die zweite Variante: Die Szene entwickelt sich zu einer Seite hin und gipfelt an deren Ende, welches die Brautwerbung um Ariadne ist.<sup>55</sup> Klitias kopiert die bestehenden Bildformeln nicht stupide und erwartungsgemäß auf den Krater, wie es die Darstellung des Schiffs verdeutlicht. Es fungiert nicht als Platz füllendes Motiv, sondern erzeugt mit dem Durcheinander der Besatzung eine bedrohliche Stimmung, die über der ganzen Szene schwebt und die eigentliche Gefahr für die Jünglinge in eine sichtbare Formel bringt. Deren prominente Stellung in der Mitte des Frieses ist bemerkenswert und forderte unter anderem Ralf von den Hoff heraus, der Bedeutung auf den Grund zu gehen.<sup>56</sup> Sowohl die Zentralisierung der Jungen und Mädchen, als auch deren Beischriften, bei denen es sich nicht um zufällige Alltagsnamen handele,<sup>57</sup> sind prägnant.

Ralf von den Hoff versucht anhand von vier Namen auf dem Klitias-Krater zu zeigen, dass die Namensbeschriftungen Beziehungen Athens zu verschiedenen Orten widerspiegeln, die eng mit der politischen Geschichte Athens im 6. Jh. verknüpft sind.<sup>58</sup> Unter Solon verschärfte sich die Auseinandersetzung Athens mit Megara (Επίβοια), da keine der beiden Poleis den Einfluss auf Salamis (Μεγέσθο) und Eleusis (Ἐλευσίνος) verlieren wollte, wie unter anderem Plutarch oder Herodot festgehalten haben.<sup>59</sup> Die Verteidigung dieser Gebiete war für Athen von höchster politischer und wirtschaftlicher Priorität. Hinzu kam sicherlich auch die enge Beziehung zur Insel Delos, wie Ralf von den Hoff mit Verweis auf die Schilderung bei Thukydides dargelegt hat.<sup>60</sup>

<sup>53</sup>Vgl. von den Hoff und Schmidt 2001, bes. 20–22.

<sup>54</sup>Vgl. Giuliani 2002. Aufs Heftigste widerspricht Reinhardt der Sichtweise, dass eine ‚Oraklatur‘ hinter den Vasenbildern des 6. und 5. Jhs. steht. Er führt dies auf einen auf die Archäologie beschränkten Blick zurück, der Giuliani zu dieser Aussage führte. Stattdessen möchte Reinhardt die attischen Dramen als Urheber mancher Vasenbilder sehen (s. Reinhardt 2011, 306–314 bes. 311). Wie jedoch das Beispiel des Kraters zeigt, trifft Reinhardts These für das 6. Jh. nicht zu und muss für das 5. Jh. ebenso überdacht werden.

<sup>55</sup>Vgl. Stähler 1987, 6.

<sup>56</sup>Vgl. von den Hoff 2005, 8–13. Shapiro teilt diese Ansicht nicht, denn „For all the other friezes on the vase, Kleitias chose subjects that, in good Early Archaic tradition, are infinitely expandable (or contractable) to fill the space available.“ (Shapiro 1990, 142).

<sup>57</sup>Vgl. Herter 1973, 1102. 1142; Cristofani und Marzi 1981, 177–179; Wachter 1991, 95–96; Kreuzer 2005, 179–180.

<sup>58</sup>Mills sieht ebenfalls eine topographische Relevanz in den Namen und deutet, dass Theseus nicht nur die attischen Jungen und Mädchen rettete sondern auch die aus Eleusis und Salamis (s. Mills 1997, 16–17).

<sup>59</sup>Plut. Sol. 8–9; Hdt. I 59.

<sup>60</sup>Thuc. III 104; vgl. Hdt. I 64.2. Dass im 6. Jh. athenische Familien durch Heirat mit weiten Teilen Griechenlands in Verbindung stehen (wie beispielsweise der Archon Kypselos (Philaide) mit Korinth und Peisistratos mit Thessalien beziehungsweise Argos verbunden ist) findet sich in antiker Literatur. Dass jedoch die Namen auf dem Krater Indikatoren für Beziehungen der attischen Elite und Aristokraten außerhalb Athens sind, ist anzuzweifeln: Die durch Interpretation erlangte Hinweise auf Megara, Salamis und Korinth sowie Delos stellen keine internationale Beziehungen dar, die meist im Sinne von Heirat geknüpft wurden. Diese Beziehungen dienten dazu, den aristokratischen Status einerseits zu definieren und ihn andererseits zu stärken.

Mit erfrischender Radikalität erfährt der Theseus-Fries beziehungsweise die Namen der Mittelgruppe eine erneute Aussagekraft. Dennoch oder gerade deswegen muss die Argumentation anhand der hinzugezogenen Quellen überprüft werden. Δαδοῦχος ist nach Aristoteles die Amtsbezeichnung für einen Fackelträger in Eleusis.<sup>61</sup> Ob dieser Ort jedoch mit der Okkupation des Theseus in Verbindung gebracht werden kann, wie bei Plutarch niedergeschrieben steht,<sup>62</sup> ist nicht erwiesen. Nicht weniger problematisch gestaltet sich die Analyse des Namens Μενεσθο. Obwohl es sich um eine weibliche Figur auf dem Gefäß handelt, verweist von den Hoff auf den attischen König Menestheus, der in der *Ilias* als Meister im Wagenfahren und Anführer von 50 Schiffen vermerkt ist:

550 ἔνθα δὲ μιν ταύροις καὶ ἀρνείοις ἱλάονται  
κοῦροι Ἀθηναίων περιτελλομένων ἐνιαυτῶν:  
τῶν αὐθ' ἡγεμόνευ' υἱὸς Πετewο Μενεσθεύς.  
τῷ δ' οὐ πῶ τις ὁμοῖος ἐπιχθόνιος γένετ' ἀνὴρ  
κοσμήσαι ἵππους τε καὶ ἀνέρας ἀσπιδιώτας.<sup>63</sup>

Die Textpassage offenbart zudem noch den wertvollen Zusatz, dass König Menestheus für die κοῦροι Ἀθηναίων als Anführer auftrat. Die Verbindung zu Theseus, der selbst die Jugend Athens auf dem Bild anführt, ist deutlich und dennoch wird ein anderer Namensbezug stark gemacht, indem ein gewisser Menesthes aus der Lebensbeschreibung Plutarchs herangezogen wird:

φιλόχορος δὲ παρὰ Σκίρου φησὶν ἐκ Σαλαμῖνος τὸν Θησέα λαβεῖν κυβερνήτην μὲν  
Ναυσίθοον, πρωρέα δὲ Φαίακα, μηδέπω τότε τῶν Ἀθηναίων προσεχόντων τῇ θαλάττῃ·  
καὶ γὰρ εἶναι τῶν ἡϊθέων ἓνα Μενέσθην Σκίρου θυγατρίδου.<sup>64</sup>

Ralf von den Hoff betont die salamische Herkunft des ebenso auserwählten Jünglings, der ein Enkel des Skiros von Salamis war. Selbst wenn man die nicht zeitgemäße Quelle zulässt, bezeichnet die Passage nur den Großvater aus Salamis, nicht Menesthes selbst. Die Interpretation mündet in einem Widerspruch: Entweder war der θυγατρίδου tatsächlich aus Salamis, dann ist verwunderlich, dass er Teil des Tributs war, wird sonst doch die attische Herkunft der Jünglinge und Mädchen betont. Oder er war demnach aus Athen, dann greift von den Hoff's Schlussfolgerung jedoch nicht mehr. Die fünfte Teilnehmerin hinter Theseus, Ἀστερία, bringt von den Hoff namentlich mit der kleinen Insel Delos in Verbindung. Da keine literarischen Quellen angeführt werden, soll seine Interpretation an den Quellen nachgezeichnet werden. Einen frühen Hinweis auf eine Insel Asteris findet sich bei Homer:

845 ἔστι δὲ τις νῆσος μέσση ἀλλὶ πετρήεσσα,  
μεσσηγὺς Ἰθάκης τε Σάμοιό τε παιπαλοέσσης,  
Ἀστερίς, οὐ μεγάλη· λιμένες δ' ἐνὶ ναύλοχοι αὐτῇ  
ἀμφίδυμοι: τῇ τὸν γε μένον λοχῶντες Ἀχαιοί.<sup>65</sup>

Der Epiker beschreibt eine kleine felsige Insel zwischen Ithaka und Samos. Doch ist mit Samos nicht die kleinasiatische Insel gemeint, sondern Same nahe Kephallenia. Homer bezeichnet die Insel mit Asteris, was weniger problematisch ist, da der Bezug zur Insel

<sup>61</sup> Arist. Rh. 1405a20.

<sup>62</sup> Plut. *Thes.* 10.

<sup>63</sup> Hom. *Il.* II 550–554

<sup>64</sup> Plut. *Thes.* 17.6–7.

<sup>65</sup> Hom. *Od.* IV 844–487.

Asteria mit Strabon hergestellt wird.<sup>66</sup> Jedoch verortet Strabon die Insel im Ionischen Meer: Dass ebenso eine Insel diesen Namen (Asteria) trug, findet sich beim kaiserzeitlichen Apollodor, der mit einem Mythos den ursprünglichen Namen von Delos erklärt.<sup>67</sup> Damit ist zwar eine Verbindung vom Namen Asteria zur Insel Delos vollzogen. Dennoch ist es unklar, wenn nicht sogar unwahrscheinlich, dass Strabon und Apollodor sich auf die gleiche Insel beziehen. Zudem kann angezweifelt werden, ob dies eine Intention des Klitias war.

Der lokale Bezug vom Namen Ἐπίβοια, wie das Mädchen direkt hinter Theseus bezeichnet wird,<sup>68</sup> ist in einer Textstelle von Pausanias festgehalten:

δηλοῖ τέ μοι καὶ τὸδε ὡς συνετέλουν ἐς Ἀθηναίους Μεγαρεῖς· φαίνεται γὰρ τὴν  
θυγατέρα Ἀλκάθους Περίβοιαν ἅμα Θησεῖ πέμψαι κατὰ τὸν δασμὸν ἐς Κρήτην.<sup>69</sup>

Die Verortung mit Megara wird über den Vater Alkathos hergestellt, der seine Tochter dem Theseus als Tribut für Kreta mitgab. Jedoch wird mit φαίνεται vielmehr eine Zutat des Perigeten selbst angezeigt, als dass es einer Tradition des 6. Jhs. entstammt. Die einzigen zeitnahen Schriftquellen kennen verschiedene Personen mit dem Namen Eriboia: Im fünften Buch der *Ilias* ist sie die Stiefmutter des Aloeus und im 21. Buch wird eine Periboia als älteste Tochter des Akessamenos eingeführt.<sup>70</sup> Der Name ist, wenngleich in verschiedenen Variationen im 6. Jh. bekannt, nicht jedoch im Kontext einer Verbindung mit Megara. Wie allein die kurz gehaltene Überprüfung der These zeigt, können die Namen auf dem Krater nicht ohne Schwierigkeiten in Richtung einer geopolitischen Vernetzung Athens interpretiert werden. Zumal der Rezipient dieses Mythenbildes ein hohes Maß an Vorbildung mitbringen müsste, um die volle Bedeutung zu verstehen.

Eine derart intendierte Setzung von Bedeutungen ist eher unwahrscheinlich, handelt es sich um einen Krater, der vornehmlich zum Weinmischen genutzt wurde: Zu sehr wird das Mythenbild strapaziert und mit Bedeutungen aufgeladen, die es nicht halten kann. Dass im krassen Gegensatz „ihre Namen [...] offenbar willkürlich und ohne literarische Bindung gewählt und beigeschrieben [waren]“<sup>71</sup>, ist ebenso unwahrscheinlich, auch wenn sie für den heutigen Betrachter weitestgehend verborgen bleiben.<sup>72</sup> Um den Fries zu verstehen, darf den Namensbeischriften nicht zu viel Gewicht gegeben werden, nicht alle passen in das präsentierte Konzept. So bleibt von den Hoff unter anderem eine Interpretation des Namens Λυσιδίκη schuldig: Wörtlich interpretiert würde dies das

<sup>66</sup> Strabo X 2.16: „μεταξὺ δὲ τῆς Ἰθάκης καὶ τῆς Κεφαλληνίας ἡ Ἀστερία νησίον – Ἀστερίς δ' ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ λέγεται.“

<sup>67</sup> Apollod. *Bibl.* I 4.1: „τῶν δὲ Κοίου θυγατέρων Ἀστερία μὲν ὁμοιωθεῖσα ὄρνυγι ἑαυτὴν εἰς θάλασσαν ἔρριψε, φεύγουσα τὴν πρὸς Δία συνουσίαν· καὶ πόλις ἀπ' ἐκείνης Ἀστερία πρότερον κληθεῖσα, ὕστερον δὲ Δῆλος.“

<sup>68</sup> Verschiedene epigraphische Schreibweisen des Namens sind überliefert: [...?]επιθοια (Wachter 1991, 88 Nr. 42); Επιβοια (Cristofani und Marzi 1981, 178) und weitere Varianten bei Herter 1973, 1102.

<sup>69</sup> Paus. I 42.2.

<sup>70</sup> Hom. *Il.* V 385; XXI 142.

<sup>71</sup> Brommer 1982a, 45.

<sup>72</sup> Torelli interpretiert die Namen der Jünglinge auf dem Krater als direkte Bezugnahmen zu Apollon (s. Torelli 2007, 20–24), während Simon Verweise auf aristokratische Elemente fand (Simon 1981, 73–74). Dass Namen durchaus eine weiterführende Funktion und Bedeutung haben können, (vgl. Woodford 2007, 20–21), zeigt die ‚tyrrhenische Amphora‘ in Leiden (Giuliani 2003, 157 mit Anm. 149; Woodford 1992, 576 Nr. 518). Die darauf gezeigten Personen mit dem Namen Demodike, Astydamas und Timodike sind mehr als nur Randfiguren, verweisen sie auf Konzepte des politischen Diskurses in Athen des frühen 6. Jh. wie von den Hoff interpretiert (vgl. von den Hoff 2005, 13–15).



Recht auflösen. Unterhält Athen Beziehungen zu anarchischen Poleis? Eine andere Möglichkeit der Interpretation könnte sein, dass sie mit oder durch Recht (Konflikte) löst. Somit wäre sie nicht anarchisch, sondern Rechtsbringerin. Der Name bleibt ambivalent und ist daher problematisch zu deuten.<sup>73</sup>

Trotz der kontrastreichen Gegenübersetzung einzelner Motive verschmilzt das Potpourri aus pluriszenischen Bildern zu einem homogenen Ganzen.<sup>74</sup> Es entwickelt sich von links nach rechts und endet in der Brautwerbung von Theseus, „die dem Kampf vorausgeht, und bei der doch bereits die eigentliche Entscheidung fällt. Theseus braucht gar nicht mehr zu kämpfen, um zu siegen.“<sup>75</sup> So sehr dieser Meinung zugestimmt werden kann, soll nachfolgend eine weitergeführte Sichtweise vorgestellt werden, die aus einer bildimmanenten Betrachtung hervorgeht und ohne komplizierte Einbeziehung von Textquellen auskommt.

\* \* \*

Vergegenwärtigt man sich die früharchaischen Darstellungen des Kreta-Abenteuers mit ihrer ausschließlichen Präsentation des in der Tötung kulminierenden Zweikampfes, so ist es auffällig, dass Klitias diese Szene aus dem Mythos *nicht* gewählt hat. Da die Darstellung im Bildfries dem Höhepunkt zeitlich vorangestellt ist, obwohl gerade der Moment vor dem Höhepunkt eines Mythos eine außerordentliche Wirkung auf den Betrachter entfalten kann,<sup>76</sup> stehen nur noch zwei Grundelemente des Mythos zur Verfügung: Die Liebe Ariadnes und das Überreichen des Wollknäuels. Ariadnes Zuneigung wird mit dem als Brautwerber auftretenden Theseus prominent verbildlicht, dem sie sich dem Mythos nach hingibt. Doch fällt die Entscheidung, ob Theseus noch kämpfen und vor allem siegen muss, nicht unbedingt bei der Brautwerbung, wie Luca Giuliani die Konstellation der Figuren deutet. Sie bildet lediglich die notwendige Grundlage für den Sieg des Aigiden, schließlich gerettet wird er erst mit Hilfe der ἀγαθὶδὰ μίτρον, welche als hinreichende Bedingung seine eigene und die Rettung der Jünglinge garantiert. Obwohl das Wollknäuel nur ein kleines Detail in einem breiten Fries ist, ist seine mit großer Sorgfalt gemalte Präsenz umso bedeutender. Dies wird an der feinen Pinselführung sichtbar, die sich auch an den Kleidern und am Schiffskörper zeigt, sodass das aufgewickelte Wollknäuel ebenso „Resultat der genausten reiflichsten Überlegung“ ist.<sup>77</sup>

Klitias lässt seinen Bildfries nicht bei der Brautwerbung mit Theseus als Lyraspieler und Ariadne als ihn Empfangende gipfeln, sondern in den Fingerspitzen Ariadnes, wo das Wollknäuel den entscheidenden Wendepunkt des Mythos anzeigt. Die Gewalt wird ikonographisch völlig ausgeblendet und spielt sich höchstens im Kopf des (antiken) Betrachters ab, der um den Plot des Mythos und um die Bedeutung des Wollknäuels weiß und in der aufgebrachten Schiffsbesatzung einen entsprechenden Hinweis auf die drohende Gefahr und den blutig ausgetragenen Konflikt erhält. Just dieses kleine unscheinbare Detail des Fadens macht den Unterschied zwischen einem Fokus auf Brautwerbung, denn

Das Wollknäuel – Zünglein  
an der Waage?

<sup>73</sup>Kreuzer sieht in dem Namen, der „in jeder Hinsicht dem Frauenideal der Zeit“ entsprach, einen Hinweis auf ein solonisches Programm (s. Kreuzer 2005, 218–219 Zitat auf Seite 218).

<sup>74</sup>Vgl. Schweizer 2003, 176.

<sup>75</sup>Giuliani 2003, 157.

<sup>76</sup>Vgl. Woodford 2007, 37–39.

<sup>77</sup>Reichhold zitiert in: Furtwängler et al. 1904b, 1.

Klitias hätte wie auf dem Dreifußbein einen Kranz in Ariadnes Hand malen können, um die ikonographische Parallele deutlicher zu gestalten, und einer Betonung der Rettung, die nicht mehr allein als angenommenes Resultat der Liebe angesehen werden muss, sondern mit dem Wollknäuel gezeigt werden kann.

\* \* \*

## Zusammenfassung

Die Untersuchung der literarischen Quellen ergab für die frühesten Überlieferungen ein Bild vom Mythos um Theseus und Minotauros, bei dem erst zu Beginn des 6. Jhs. Grundkonstanten greifbar sind. Die diachrone Untersuchung der Ikonographie des Kreta-Abenteuers hingegen zeigt für die frühe Zeit und für die erste Hälfte des 6. Jhs. eine deutliche Schwerpunktsetzung auf die Tötung des Minotauros durch Theseus, ohne auf die Demonstration von Jünglingen, Ariadne oder den Faden zu verzichten. Klitias brach mit dieser Konvention und führte als erster nicht nur eine gewaltfreie Darstellung des Zweikampfes, sondern die erste Darstellung von Theseus an sich in Athen ein.

Es wurde deutlich, dass Klitias den Mythos, wie er zu seiner Zeit bekannt gewesen war, nicht in einer einfachen Übertragung auf den Krater gebracht hat, vielmehr hat er unter anderem ein Konzept der Gegenüberstellung<sup>78</sup> angewandt, indem er eine Pointe verarbeitete, die nur unter Einbezug aller Bildelemente verstanden werden kann. Das Bild entwickelt sich vom Chaos der Schiffsbesatzung links über die Ordnung der Jünglinge und Mädchen in der Mitte bis zur Rettung in Ariadnes Hand auf der rechten Seite.

Der Kern und Höhepunkt des Mythos, die Tötung des Minotauros, ist auf dem Lippenfries scheinpräsent. Sie wird zwar ikonographisch ausgeblendet, findet sich dennoch mit verschiedenen Hinweisen im Bild wieder. Klitias verlagerte den Zeitpunkt seiner Handlung vor den Höhepunkt und zeigt so den an sich entscheidenden Wendepunkt.<sup>79</sup>

<sup>78</sup>Ein Konzept der Gegenüberstellung findet sich noch an weiteren Bildelementen in den Friesen des François-Kraters: Beispielsweise besteht in der Rückführung des Hephaistos ein starker Antagonismus zwischen Ares und Dionysos, oder die Gegenüberstellung eines Knielaufschemas der Gorgone und den eingesunkenen Knieen des Achill tragenden Aias. Sehr gewitzt und sicherlich bewusst gezeichnet, ist zum einen der als *Οπμειος* bezeichnete Hund, der nicht gemäß seinem Namen gegen den wilden Eber anstürmt, sondern bereits tot am Boden liegt, was mit herausquellendem Gedärm unterstrichen wird; und zum anderen die Konfrontierung im doppelten Sinne: Im Lapithen-Kentauren-Fries kämpft ein Hoplit namens Hoplon in voller Kampfmontur gegen einen Kentauren, der nicht nur als *Petraios* (Stein) bezeichnet ist – stellt dies bereits einen Gegensatz von Werkzeug (Hoplon) und Rohmaterial (*Petraios*) her –, sondern zudem mit einem Holzast auf den Hoplit losstürmt.

<sup>79</sup>Susann Woodford bringt die Vorzüge eines Wechsels des Zeitpunktes auf den Punkt, obwohl der Betrachter den Mythos sehr gut kennen muss, ist der Erkenntnisgewinn beträchtlich: „There is, therefore, a certain boldness involved in illustrating an unconventional moment in a myth since, if it is to be properly appreciated, the spectator not only has to know the myth but has to know it very well indeed – or else the point will be lost. But the rewards can be great and the result powerful.“ (Woodford 2007, 38–39).

## Literatur

Abkürzung antiker Autoren  
und Texte nach The Oxford  
Classical Dictionary.

- Brommer, F. (1956). *Vasenlisten zur griechischen Heldensage. Herakles, Theseus, Aigeus, Erechtheus, Erichthonios, Kekrops, Kodros, Perseus, Bellerophon, Meleager, Peleus*. Marburg/Lahn, 1956.
- (1982a). *Theseus. Die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur*. Darmstadt, 1982.
- (1982b). „Theseus-Deutungen 2“. *Archäologischer Anzeiger* (1982), S. 69–88.
- Calame, C., D. Collins und J. Orion (2001). *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*. Greek Studies. Lanhan, 2001.
- Caskey, M. E. (1976). „Notes on Relief Pithoi of the Tenian-Boiotian Group“. *American Journal of Archaeology* 80.1 (1976), S. 19–41.
- Cristofani, M. und M. G. Marzi (1981). *Materiali per servire alla storia del Vaso François*. Bollettino d'arte. Serie speciale 1. Roma, 1981.
- Furtwängler, A. (1912). *Kleine Schriften*. Bd. 1. München, 1912.
- Furtwängler, A., K. Reichhold und F. Hauser (1904a). *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder*. Bd. 1 Tafeln. München, 1904.
- (1904b). *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder*. Bd. 1 Textband. München, 1904.
- (1932). *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder*. Bd. 3 Tafeln. München, 1932.
- Gantz, T. (1993). *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore, Md., 1993.
- Gerleigner, G. S. (2011). *Das Rätsel der Sphinx: Zur Verwendung von Schrift in der griechischen Vasenmalerei*. 2011. URL: [http://www.uni-giessen.de/cms/fbz/fb04/institute/altertum/philologie/dokumentationen/ikonotexte-duale-mediensituationen/ikonotexte\\_programm/das-ratsel-der-sphinx/at\\_download/file](http://www.uni-giessen.de/cms/fbz/fb04/institute/altertum/philologie/dokumentationen/ikonotexte-duale-mediensituationen/ikonotexte_programm/das-ratsel-der-sphinx/at_download/file) (besucht am 7. März 2015).
- Giuliani, L. (2002). „Bilder für Hörer und Bilder für Leser. Zur Veränderung der narrativen Ikonographie in klassischer Zeit“. In: *Die Griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit*. Hrsg. von F. Zimmer und A. Delivorrias. Mainz, 2002, S. 338–343.
- (2003). *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*. München, 2003.
- Herter, H. (1973). *Theseus*. In: *RE Suppl.* Bd. 13. 1973, Sp. 1045–1238.
- Hölscher, T. (1999). „Immagini mitologiche e valori sociali nella Grecia arcaica“. In: *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt. Lo specchio del mito. Immaginario e realtà*. Hrsg. von F. De Angelis und S. Muth. Palilia 6. Wiesbaden, 1999, S. 11–30.
- Hose, M. (1995). „Bakchylides, Carmen 17. Dithyrambos oder Paian?“ *Rheinisches Museum für Philologie* 138 (1995), S. 299–312.
- Isler-Kerényi, C. (1997). „Der François-Krater zwischen Athen und Chiusi“. In: *Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings*. Hrsg. von J. H. Oakley. Oxbow monograph 67. Oxford, 1997, S. 523–539.
- Kleine, B. (2005). *Bilder tanzender Frauen in frühgriechischer und klassischer Zeit*. Internationale Archäologie 89. Rahden/Westf., 2005.
- Kreuzer, B. (2005). „Zurück in die Zukunft? ›Homerische‹ Werte und ›solonische‹ Programmatik auf dem Klitiaskrater in Florenz“. *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts* 74 (2005), S. 175–224.
- Kunze, E. (1950). *Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung*. Bd. 2. Olympische Forschungen 2. Berlin, 1950.
- Maehler, H. (1997). *Bacchylides. Die Dithyramben und Fragmente*. Die Lieder des Bakchylides 2. Leiden, 1997.
- Maehler, H. und C. Láda (2006). *Schrift, Text und Bild. Kleine Schriften*. Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete Beiheft 21. München, 2006.

- Mannack, T. (2002). *Griechische Vasenmalerei. Eine Einführung*. Darmstadt, 2002.
- Marcel, D. (1983). „La grue et le labyrinthe“. *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité* 95.3 (1983), S. 541–553.
- Mills, S. (1997). *Theseus, Tragedy, and the Athenian Empire*. Oxford, 1997.
- Muth, S. (2004). „Das Grausen des Minotaurus. Eine Gratwanderung der Monster-Ikonographie in der klassischen Bildkunst Athens“. *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 55 (2004), S. 7–31.
- Neils, J. (1987). *The Youthful Deeds of Theseus*. *Archaeologica* 76. Roma, 1987.
- (1994). *Theseus*. In: *LIMC*. 7.1. 1994, Sp. 922–951.
- Rebillard, L. (1992). „La coupe d'Archiklès et Glaukytès. L'écrit dans l'image“. *Bulletin de correspondance hellénique* 116.2 (1992), S. 501–540.
- Reinhardt, U. (2011). *Der antike Mythos. Ein systematisches Handbuch*. Paradeigmata 14. Freiburg im Breisgau, 2011.
- Robert, C. (1919). *Einzelmythen: Niobiden bis Triptolemos. Ungedeutet*. Die antiken Sarkophagreliefs 3.3. Berlin, 1919.
- Schefold, K. (1993). *Götter- und Heldensagen der Griechen in der früh- und hocharchaischen Kunst*. München, 1993.
- Scheibler, I. (1987). „Bild und Gefäß. Zur Ikonographischen und Funktionalen Bedeutung der attischen Bildfeldamphoren“. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 102 (1987), S. 57–118.
- Schweizer, B. (2003). „Die François-Vase vom Kerameikos in Athen bis ins Grab bei Chiusi. Zur Lesung griechischer Mythenbilder im medialen und im Funktionskontext“. In: *Griechische Keramik im kulturellen Kontext. Akten des Internationalen Vasen-Symposiums in Kiel vom 24.-28.09.2001*. Hrsg. von B. Schaltz und M. Söldner. Münster, 2003, S. 175–178.
- Servadei, C. (2005). *La figura di Theseus nella ceramica Attica. Iconografia e iconologia del Mito nell'Atene arcaica e classica*. Studi e scavi 9. Bologna, 2005.
- Shapiro, H. A., M. Iozzo und A. Lezzi-Hafter, Hrsg. (2013). *The François Vase: New Perspectives. Papers of the International Symposium, Villa Spelman, Florence, 23–24 May, 2003*. AKANTHVS Proceedings 3. Kilchberg/Zürich, 2013.
- Shapiro, H. A. (1990). „Old and New Heroes. Narrative, Composition, and Subject in Attic Black-Figure“. *Classical Antiquity* 9.1 (1990), S. 114–148.
- (1991). „The Iconography of Mourning in Athenian Art“. *American Journal of Archaeology* 95.4 (1991), S. 629–656.
- Simon, E. (1981). *Die griechischen Vasen*. 2. Aufl. München, 1981.
- Smith, C. (1894). „Polledrara Ware“. *The Journal of Hellenic Studies* 14 (1894), S. 206–223.
- Stähler, K. P. (1987). „Zum Verhältnis von Töpfer und Maler, am Beispiel von Ergotimos und Klitias“. *Boreas* 10 (1987), S. 5–10.
- Szufnar, E. A. (1995). *Theseus and the Minotaur*. Ann Arbor, 1995.
- Torelli, M. (2007). *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François*. Milano, 2007.
- von den Hoff, R. (2001). „Die Posen des Siegers. Die Konstruktion von Überlegenheit in attischen Theseusbildern des 5. Jahrhunderts v. Chr.“ In: *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* Hrsg. von R. von den Hoff und S. Schmidt. Stuttgart, 2001, S. 73–88.
- (2004). *Dance/Danse/Tanz/Danza II B.6 Theseus*. In: *ThesCRA*. Bd. 2. 2004, Sp. 308–310.
- (2005). *Theseus, der Klitias-Krater und Athen im 6. Jh. v. Chr.* Sonderforschungsbereich 485 «Norm und Symbol» – Diskussionsbeiträge 59. Konstanz, 2005.
- (2013). „Theseus, the François Vase and Athens in the Sixth Century BC“. In: *The François Vase: New Perspectives. Papers of the International Symposium, Villa Spelman, Florence, 23–24 May, 2003*. Hrsg. von H. A. Shapiro, M. Iozzo und A. Lezzi-Hafter. AKANTHVS Proceedings 3. Kilchberg/Zürich, 2013, S. 131–152.
- von den Hoff, R. und S. Schmidt (2001). „Bilder und Konstruktion: Ein interdisziplinäres Konzept für die Altertumswissenschaften“. In: *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechen-*

- land des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* Hrsg. von R. von den Hoff und S. Schmidt. Stuttgart, 2001, S. 11–25.
- Wachter, R. (1991). „The Inscriptions on the François Vase“. *Museum Helveticum* 48 (1991), S. 86–113.
- Woodford, S. (1992). *Minotauros*. In: *LIMC*. Bd. 6. 1992, Sp. 574–581.
- (2007). *Images of Myths in Classical Antiquity*. 2. Aufl. Cambridge, 2007.